

## LA NEUTRALIDAD IDEOLÓGICA DE LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ

JULIO RODRÍGUEZ-LUIS

Mientras aguarda su ejecución, Artemio Cruz escucha de su compañero de celda una interpretación ideológica del proceso revolucionario que ambos han estado viviendo. La conversación que tiene lugar entonces nos permite caracterizar a Artemio en el período inmediatamente anterior al comienzo de su ascenso en la escala social, el cual pretende al mismo tiempo explicar desde los puntos de vista argumental e ideológico.

Gonzalo Bernal declara que resulta "absurdo... morir a manos de uno de los caudillos y no creer en ninguno de ellos,"<sup>1</sup> y contrasta a continuación el pasado aún reciente, "cuando no importaban los jefes" y se trataba de "liberar al pueblo," con la corrupción presente (p. 194).

Hasta aquí las reflexiones de Bernal expresan ideas harto conocidas, aquellas a las que sirve de vehículo el texto clásico de la literatura de la Revolución Mexicana, *Los de abajo*; las observaciones siguientes del licenciado son de más vasto alcance: quienes "quieren una revolución de verdad, radical, intransigente, son por desgracia hombres ignorantes y sangrientos"; entre éstos y quienes sólo ansían medrar, se hallan los que, como él mismo, después de haber pasado años "leyendo a Kropotkin, a Bakunin, al viejo Plejanov, ... a la hora de la hora" se unen a Carranza "porque es el que parece gente decente, el que no asusta," según ocurre respecto "a los pelados, a Villa y a Zapata" (p. 195). Bernal agrega que ya en 1913 le dijo lo que pensaba "a Iturbe, a Lucio Blanco, a Buelna, a todos los militares honrados que nunca pretendieron convertirse en caudillos" (p. 195).

Estos amargos comentarios justifican con creces que el personaje desee salvarse, regresar a Puebla junto a su familia, incluso que describa a su padre, un terrateniente de rancia cepa,<sup>2</sup> como "tan noble, tan ciego," o que quisiera poder explicarle que se metió en la Revolución porque "hay deberes que es necesario cumplir aunque se sepa de antemano que se va al fracaso" (p. 196). Bernal es un joven miembro de la oligarquía mexicana, cuyas lecturas anarquistas y socialistas antibolcheviques<sup>3</sup> lo llevan a unirse a la Revolución; sólo que una vez en ella se alía ideológicamente con el maderismo, con los representantes del liberalismo reformista que aspiraba a hacer de México una democracia a la europea. Sus entusiasmos anarquistas resultan los más apropiados en aquellos años a un joven de su clase y de sus inclinaciones, en gran parte porque su intrínseco utopismo lo exime de la urgencia de ponerlos en práctica, permitiéndole en cambio gozar de las virtudes de carácter de su propia familia, con independencia de la ubicación socioeconómica de ésta.

Debe sorprender al lector curioso, no obstante, que un ex-anarquista utópico solidarizado con el liberalismo reformista, reconozca al mismo tiempo la necesidad de una revolución radical e intransigente hecha desde abajo. Esa

contradicción se explica por la convivencia dentro de un mismo texto—las reflexiones de Bernal—de interpretaciones ideológicas correspondientes a diferentes momentos históricos. La aspiración a una transformación radical corresponde a nuestro presente, cuando la persistencia de la injusticia social en México ha hecho crecer la figura de Zapata hasta convertirla en símbolo universal—y por lo tanto también en gran medida vacío, pues sirve tanto a radicales como a liberales y apolíticos—de la pureza del ideal revolucionario traicionado.<sup>4</sup> Tal interpretación no se generaliza hasta que el fracaso de la Revolución no resulta evidente, o por lo menos hasta después del asesinato de Obregón,<sup>5</sup> de modo que resulta harto improbable en boca de un liberal en 1915, la fecha de la conversación descrita.

Lo que sí era en cambio evidente para cualquier observador en aquellas fechas era el faccionalismo y las ambiciones desmedidas que dominaban la escena política. Esa sección de las reflexiones de Bernal, aquella que lo ubica perfectamente dentro de su época y corresponde además a los vaivenes ideológicos propios de su personalidad y de su clase, debe recordarle al lector informado *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán, donde los mismos generales nombrados por Bernal, Blanco, Buelna e Iturbe, aparecen elogiados por las mismas virtudes cívicas y contrastados con los ambiciosos que no supieron detener a tiempo. Ninguno de ellos es personaje de primera fila, aunque Lucio Blanco jugó un papel importante durante la breve presidencia de Eulalio Gutiérrez; de cualquier modo, el narrador de *El águila...* los nombra repetidas veces y los emplea como personajes centrales de varios capítulos de la obra,<sup>6</sup> siempre como representantes del ideal liberal que Guzmán, por boca de Blanco, llama "pureza revolucionaria."<sup>7</sup>

Es claro que Fuentes, como estudioso de la historia mexicana,<sup>8</sup> podía estar enterado del papel histórico de aquellas figuras, pero es también probable que su utilización provenga del libro de Guzmán, obra inmensamente popular y casi tan conocida dentro de la literatura de la Revolución como la de Azuela;<sup>9</sup> posibilidad que tiende a afirmar el que Fuentes escoja los mismos nombres a los que da más importancia Guzmán para representar la causa liberal, en vez de otros que podría él haber estudiado por su cuenta; incluso algunos de los muchos que Guzmán menciona (Eduardo Hay, Miguel Alessio Robles, etc.), aunque con carácter menos estelar.

Bernal, de acuerdo con las leyes de la verosimilitud, debería haberse limitado a expresar la convicción liberal que mejor se aviene con su caracterización; en lugar de lo cual Fuentes lo hace vocero de una concepción atribuible, en principio, a su propio radicalismo político, no obstante resultar ambas ideologías mutuamente excluyentes. *El águila...*, en cambio, posee la coherencia ideológica de una

verdadera memoria de la participación en la Revolución de un joven liberal proveniente de la alta burguesía, alguien de hecho muy parecido al personaje de Fuentes.<sup>10</sup> Es por ello que Guzmán puede darnos pinturas del zapatismo que nos permiten entender lo que verdaderamente representaba para los convencionalistas educados de sincero liberalismo,<sup>11</sup> y hasta logra en un estupendo instante probablemente introspectivo reconocerse como otro más de esos "eternos... civiles que a la hora de la violencia se meten en México a políticos: instrumentos adscritos, con ínfulas de asesores intelectuales, a caudillos venturosos, en el mejor de los casos, o a criminales disfrazados de gobernantes, en el peor."<sup>12</sup>

¿Cuál es el efecto sobre Artemio de la exposición de Bernal? La reacción ya inicialmente negativa de aquél hacia su compañero de celda, se agrava a medida que éste le revela su pasividad de soldado obediente, y lo insta con preguntas sobre su vida sentimental a que se "abra." Fuentes nos explica la reacción de Cruz como rechazo del sentimiento y de la reflexión: "este nuevo enemigo armado de ideas y ternuras, que sólo estaba repitiendo el mismo pensamiento oculto... de él" (p. 197). Por ese medio quiere el novelista que la escena en cuestión sirva de explicación a la secuencia inmediata, donde Cruz decide salvar la vida revelando—o quizá sólo fingiendo que revela—la posición de las tropas de Carranza, pero aun más importante para la arquitectura de la novela es la relación entre las revelaciones de Bernal y el camino que emprende Cruz en el capítulo que sigue cronológicamente al que comentábamos, cuando cuatro años después, en 1919, se presenta en la casa de los Bernal con el propósito de apoderarse de las tierras de éstos.

El examen objetivo de los textos que componen *La muerte de Artemio Cruz* tiende, no obstante, a negar esa pretendida secuencia argumental e ideológica. Aunque Artemio no es un intelectual, tampoco es otro Demetrio Macías que sigue "la bola" sin saber a ciencia cierta de qué se trata. Cruz se ha unido a la Revolución porque "el maestro Sebastián le pidió que hiciera lo que los viejos ya no podían: ir al Norte, tomar las armas y liberar al país... Y cómo le iba a fallar al maestro Sebastián, que le había enseñado las tres cosas que sabía: leer, escribir y odiar a los curas" (p. 70); reflexión que sigue al recuerdo de cómo por dondequiera que pasaba el ejército, el general reducía la jornada a ocho horas, repartía tierras,<sup>13</sup> mandaba quemar la tienda de la hacienda y declaraba nulas las deudas.

Ya durante el mismo capítulo en que tienen lugar estas reflexiones ("1913: Diciembre 4"), Cruz siente que ha perdido "El hilo que le permitió recorrer, sin perderse, el laberinto de la guerra" (p. 78), y se dispone a desertar para vivir en paz con Regina. Dos años después, antes de caer prisionero de los villistas, piensa que con la paz, ya próxima, habrá "buenas oportunidades de trabajo," y recuerda que "En el Bajío, una vez, vio un campo precioso, junto al cual podría construirse una casa de arcadas y patios floreados y vigilar las siembras" (p. 180). Lo único que separa ese sueño del establecimiento de Artemio al frente de la ha-

cienda de los Bernal, es su amplificación hasta convertirse en el proyecto de desmedida ambición del personaje a quien conocemos como empresario industrial al principio de la novela. Para aprender a manipular a los campesinos, explotarlos y utilizarlos para entrar en la política,<sup>14</sup> Artemio ha tenido que rechazar la experiencia de la Revolución como fuerza liberadora que le escuchamos evocar en 1913, junto con las enseñanzas del "maestro Sebastián"; gracias, sugiere Fuentes, a las revelaciones de Bernal respecto a la corrupción del ideal revolucionario. El que Catalina crea que Artemio mató a su hermano, simboliza, pues, cómo éste "mató" al revolucionario Cruz.

Mas para desarrollar las ambiciones ya existentes en él (intención de desertar, deseo de poseer una casa-hacienda), a las cuales las reflexiones de Bernal no podrían haber hecho más que quitarles el freno, Cruz sólo tenía que seguir el ejemplo de tantos revolucionarios como sin duda habría visto enriquecerse en el curso de aquellos años; no tenía, de cualquier modo, que haber ido precisamente a Puebla a reemplazar a don Gamaliel Bernal como terrateniente. La explicación que provee Fuentes para esa acción—"en el mundo destruido y confuso que dejaba la Revolución, saber esto—un apellido, una dirección, una ciudad—era saber mucho" (p. 43)—intenta proveer una base verosímil a la presencia de Cruz en la casa a donde debía acudir de acuerdo con el plan general de la novela; en realidad la excusa para la visita del ambicioso ex-revolucionario resulta tal tanto dentro de la semántica de la historia como en la sintaxis de la narración,<sup>15</sup> pues don Gamaliel no cree jamás lo que cuenta Artemio y ha sido además informado por el cura con quien se ha entrevistado aquél previamente, de sus planes. Se trata, pues, entre ambos personajes de un juego en el que los contendientes pretenden ignorar el vehículo que los ha puesto en contacto, pues, como el propio Cruz reflexiona al llegar a Puebla, "La ironía de ser él quien regresaba... y no el fusilado Bernal, le divertía. Era, en cierto modo, una mascarada, una sustitución, una broma que podía jugarse con la mayor seriedad" (p. 43).

Este Cruz que se divierte con lucubraciones irónicas es ya el mismo a quien veremos en 1934 (capítulo "[1934: Agosto 12]," pp. 211-13 y 217) asistir por sí solo (es así que conoce a Laura) a conciertos de música barroca de cámara en París, admirar una pintura de la *gare* Saint-Lazare por Monet (ya aquí estamos a un paso de que el personaje relacione el cuadro con su lectura de Proust: Marcel camino de Balbec o de Venecia, etc.) y gozar repitiendo los nombres de las estaciones del *metro*, sin duda que en un francés tan perfecto como el de Cortázar, adicto al mismo pasatiempo.<sup>16</sup>

Revolucionario de sincero radicalismo, arribista de rara astucia, hombre atormentado, sibarita a la europea, o a la colonial (atesorando fragmentos del pasado artístico mexicano: "[1955: Diciembre 31]"), Artemio puede cambiar infinitamente de máscaras porque es tan sólo el vehículo para una serie de escenas cuyo movimiento recuerda el de uno de esos montajes en que el arte contemporáneo emplea la electricidad para crear efectos cambiantes de luz. Fuentes trata de proveer de una explicación acorde con la verosi-

militud que esperamos de una novela realista la transición del Artemio de 1913 y 1915 al de 1919, pero la inconsistencia ideológica del discurso de Bernal destinado a clave del cambio, revela cómo a Fuentes, ya que es improbable que carezca de una clara noción del proceso histórico que se propone iluminar allí, no le interesa en realidad éste. *La muerte de Artemio Cruz* está concebida como un espacio abierto capaz de reproducir cualquier texto, donde un texto, según ocurre con el que expresa Bernal, puede dar lugar a cualquier otro de los muchos a los cuales alude o con los que se comunica (la interpretación contemporánea de la Revolución, lo mismo que la de Martín Luis Guzmán), independientemente de la consistencia de los caracteres.

El asesinato de Regina convierte a Artemio, desertor unas horas antes, en vengador épico que destruye, tea en mano y sin ayuda, el campamento enemigo;<sup>17</sup> aun más cinematográficas, “à la Western,” son las secuencias que preceden y siguen a la conversación con Bernal: fuga a través de una mina, duelo a pistola con el capitán Zagal en tanto las tropas amigas destruyen a cañonazos el cuartel. Zagal, por su parte, revela una personalidad tan elegantemente *blasé* como la de un personaje de Giraudoux, por ejemplo: “Usted podría decirnos cuáles son los planes de los que nos vienen persiguiendo . . . Sabemos que estamos perdidos, pero así y todo nos queremos defender . . . Ganaron ustedes. ¿Para qué ha de morirsenos usted cuando la pelea está ganada por los suyos? Déjenos perder dando la batalla” (p. 184).

La creación como la tercera mujer que pudo salvar la vida sentimental de Artemio, de la elegante y sofisticada Laura, da lugar, según vimos ya, a la conversión de Artemio en un francófilo de excelentes credenciales. La participación de su hijo en la Guerra Civil Española, ideada para salvar de ese modo el espíritu del primer Cruz, sugiere al narrador la inclusión de coplas de la canción mejor conocida del repertorio de la Brigada Lincoln, y menciones de la Residencia de Estudiantes y de los estrenos de Lorca (“1939: Febrero 3,” pp. 230, 232, 237). La acumulación de este tipo de alusiones destruye la posibilidad de desarrollar una imagen históricamente auténtica del momento de que trata el capítulo en cuestión—el cruce de la frontera pirenaica por los restos de una columna republicana—para recordar en cambio la versión literaria más popular de la Guerra Civil, la de Hemingway, así que es natural que Lorenzo Cruz olvide el entusiasmo revolucionario que es de presumir que sintiese, para describir la contienda “à la Hemingway,” como una experiencia turística:

“Yo no temo. Del otro lado está la frontera y pasaremos esta noche en Francia, bajo techo. Cenaremos bien . . . Tú también [Artemio] luchaste, y te daría gusto saber que siempre hay uno que sigue la lucha . . . Pero ahora esta lucha va a terminar . . . Nunca olvidaré esta vida, papá, porque en ella aprendí todo lo que sé. Es muy sencillo. Te lo contaré cuando regrese.” (p. 240)

Más adelante, la revelación de que Artemio es el bastardo de una antigua familia terrateniente, genera una serie de escenas inspiradas por el mundo de las novelas de Faulkner—lo mismo que lo es el marco de *La muerte . . . : As I Lay*

*Dying*—: abuela centenaria, hijo alcohólico, odios entre hermanos, un esclavo negro, etc.<sup>18</sup> De hecho, es posible que en vez de ser ese capítulo de la novela, el penúltimo (“1903: Enero 18”), el que explica de donde le viene al viejo Artemio el afán de atesorar restos del pasado colonial (por el recuerdo de la casa-hacienda vista en la infancia, pero también por su propio origen aristocrático), sea la descripción de la casa del protagonista en Coyoacán la que genera la pintura siguiente, la cual, de hecho, nada añade a la biografía de Artemio, quien muere ignorante de ser hijo de un Menchaca.

La existencia de un plan general para la novela—la biografía de Cruz—confirma la ubicación de Fuentes en esa etapa de su carrera dentro de la tradición realista: de ahí que trate de explicar la verosimilitud de los incidentes necesarios a ese plan general, según vimos antes; al mismo tiempo, la decidida pertenencia de la novela a la más antigua de las tradiciones de la narración realista, la historia de una vida, termina negando la validez de la organización de los capítulos fuera del estricto orden cronológico, puesto que la biografía de Artemio no está narrada imitando verdaderamente los fragmentos de imágenes con los que podría aparecérselo al protagonista moribundo, sino por un narrador objetivo y externo que controla las acciones de otros personajes (Catalina y su hija, Catalina y su padre, etc.), e incluso elementos del pasado de Cruz ignorados por éste (su origen familiar). Para dar a lo que en puridad son capítulos de una novela convencional que podrían haber sido dispuestos también convencionalmente, empezando por el correspondiente a 1889 y terminando en 1959 (p. 13), la apariencia narrativa de verdaderos recuerdos o chispazos de recuerdos de un agonizante, habría bastado con los pensamientos del “yo” de Cruz, pero Fuentes agrega un “tú” en el que una combinación del narrador externo y la conciencia del protagonista (pero la conciencia así enfocada resulta también un elemento externo) le exige que recuerde otros hechos—mas no las escenas que siguen, las cuales incluyen recuerdos y acciones fuera de la memoria de Artemio—quizá que se autoanalice, lo cual, sin embargo, tampoco hará Cruz cuando habla su yo. De lo que se trata en definitiva es de otro préstamo literario: la técnica de Michel Butor en *La Modification*.<sup>19</sup>

*La muerte de Artemio Cruz* se nos aparece, pues, como un bastidor cuyos límites son la biografía del protagonista, pero dentro del cual la narración de esa vida puede adoptar versiones cambiantes y contradictorias, pues al novelista no le interesan ni Artemio como persona ni tampoco el proceso histórico en el que lo hace participar, no con el objeto de denunciar aquél, pese a las apariencias que así lo sugieren, sino para que sirva de vehículo a una serie de imágenes de la vida contemporánea, las cuales no tienen que ser necesariamente mexicanas (Artemio y Laura en París y en Nueva York, Lorenzo en España), y cuya creación genera una serie de imitaciones de modelos literarios favoritos. No sorprende por lo tanto que Gonzalo Bernal pueda expresar primero la crítica radical de la Revolución y a continuación la típicamente liberal de Martín Luis Guzmán: ninguna de ellas proviene realmente de Fuentes, al

igual que ninguna afecta a Artemio, quien al final de la novela representa el pasado tradicional de México a la vez que una esperanza revolucionaria: "heredarás los rostros dulces, ajenos, sin mañana . . . tu pueblo" (p. 278).

A partir de *La muerte de Artemio Cruz*, Fuentes se apartará decididamente del realismo, abandonando la pretensión de verosimilitud en la ilación de las escenas de sus novelas; en lugar de imitar una secuencia psicológica, la narración parecerá un libre juego de posibilidades: *Zona sagrada*, *Cambio de piel*, *Terra Nostra*.<sup>20</sup> En consecuencia, la materia de esas novelas resulta cada vez más un complejo de recuerdos y alusiones a obras literarias diversas, según empezaba ya a ocurrir en *La muerte*...; no obstante, la base o bastidor del fascinante *collage*, por más que sean sus límites progresivamente menos definibles, continúa siendo una trama realista: la relación entre un joven y su madre, actriz famosa; una pareja burguesa en crisis matrimonial; la historia de los Austrias españoles. *Intertextualidad* creciente—para emplear el término acuñado por Kristeva—como justificación del texto-marco, cuya intención o *ideología* resulta por lo mismo cada vez más aparente: disfrazar con máscaras a la moda la realidad que en *La muerte de*

*Artemio Cruz* todavía parecía al novelista un objeto literario válido, el cual no era por lo tanto necesario ocultar.<sup>21</sup>

Si, desde el punto de vista de la *textualidad* y de la teoría post-estructuralista, la obra de Fuentes parece en efecto haberse enriquecido por medio del progresivo abandono de sustancia argumental, cuando se la contrasta con otras obras cuya importancia dentro de la literatura contemporánea hispanoamericana se halla por lo menos tan firmemente establecida como la de las novelas de Fuentes, aquella riqueza se revela como otra apariencia o ilusión más del *collage*. En *Pedro Páramo* nada sobra ni falta, ningún elemento del texto podría articularse de otro modo que como lo ordena esa voz cuya necesidad de expresarse obedece Rulfo. En *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, para atenernos a la literatura mexicana, se consigue cortar del todo la dependencia respecto a la secuencia convencional del realismo, para reproducir en su lugar imágenes mentales no dirigidas por una voluntad externa, según ocurre en el caso de Fuentes, sino intercambiables de acuerdo con los vaivenes de un *idéologème*<sup>22</sup> independiente de la imitación de la realidad tanto como de la de otros textos literarios.

State University of New York at Binghamton

<sup>1</sup> Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (México: Fondo de Cultura Económica, 1969), p. 193. Todas las citas proceden de esta edición.

<sup>2</sup> En la frase siguiente, dice Bernal de su padre que "Para él aquel orden era eterno; las haciendas, el agio disfrazado" (p. 196).

<sup>3</sup> Bakunin (1814-1876), el apóstol del anarquismo, trató de ganar el control de la Internacional acusando a Marx y el socialismo de reproducir los peores males del despotismo. Kropotkin (1842-1921) abogó por la vuelta al trabajo manual y agrícola, y denunció la revolución bolchevique en 1917. También Plekhanov (1856-1918) estaba aún vivo cuando habla Bernal, pero desde 1903 había roto con los bolcheviques acusándolos de intentar una revolución jacobina desde arriba.

<sup>4</sup> Véanse al respecto: John Womack, *Zapata and the Mexican Revolution* (New York, 1969), y Robert P. Millon, *Zapata; the Ideology of a Peasant Revolution* (New York, 1969).

<sup>5</sup> Con la reelección de Obregón en 1928 quizá hubiese sido posible afirmar y desarrollar las conquistas revolucionarias, pero su asesinato ese mismo año afirma en cambio la corrupción ya generalizada bajo el gobierno de Calles (1924-28), y la cual se institucionaliza, por decirlo así, tras el interregno revolucionario de Cárdenas (1934-40), cuyos sucesores (Ávila Camacho, Alemán, etc.) ponen fin al proceso revolucionario.

<sup>6</sup> "Ramón F. Iturbe" se titula un capítulo del libro iv, donde aquél aparece caracterizado como "sencillo y sobrio . . . uno de los poquísimos revolucionarios que habían pensado por su cuenta el problema moral de la Revolución." *El águila y la serpiente* (México: Cía. General de Ediciones, 1971), pp. 100-1, y el libro v incluye otro capítulo sobre el mismo personaje, "La religiosidad de Iturbe," además de abundantes menciones de sus actividades. Rafael Buena aparece al final del capítulo "Sombras y bucanora," del libro vi, y en seguida se lo caracteriza como alguien que "no irradiaba el entusiasmo de la Revolución, sino su tristeza," por efecto de su sentido de responsabilidad. "Era de los poquísimos constitucionalistas que percibían la tragedia revolucionaria: la imposibilidad moral de no estar con la Revolución y la imposibilidad material y psicológica de alcanzar con la Revolución los fines regeneradores que la justificaban" (p. 162). Lucio Blanco aparece repetidas veces pero principalmente en ii, libro iii. Bernal nombra también a Pablo González como ejemplo de la mediocridad que Carranza protegía para que no le hiciese sombra; Guzmán señala que aquél, "Consciente de la escasa capacidad militar de don Pablo González, había querido retirarse al último extremo de la república para mandar desde allí tranquilo" (p. 272). Sobre la participación de Bernal en la campaña militar contra

Huerta, su mediación entre Villa y Carranza, su asesinato a manos de agentes de Calles en 1922, etc., véanse Blanche B. DeVore, *Land and Liberty: A History of the Mexican Revolution* (New York, 1966), Robert E. Quirk, *The Mexican Revolution 1914-1915* (Indiana Univ. Press, 1960), y Charles C. Cumberland, *The Mexican Revolution: The Constitutionalist Years* (Univ. of Texas Press, 1972). Quirk acusa a Blanco de ambicioso (p. 120), y Cumberland nota que Iturbe era uno de los favoritos de Carranza (p. 266).

<sup>7</sup> "No todo es pureza revolucionaria en la Revolución; también traemos nuestra canalla, y ésta, por desgracia, es la que va haciendo el ambiente moral en que nos movemos. Para la canalla, revolucionar equivale a robar y destruir cuanto se halla al paso" (p. 280).

<sup>8</sup> Hijo de un diplomático de carrera, Fuentes estudió leyes y fue funcionario del ministerio de Asuntos Exteriores desde 1950: Luis Harss y Barbara Dohmann, *Into the Mainstream: Conversations with Latin-American Writers* (New York, 1967), pp. 280-1.

<sup>9</sup> Escrita hacia 1917, la novela apareció en diarios mexicanos del suroeste de los Estados Unidos una década después, y en forma de libro en 1928, en España. En 1941 aparece en México, después de haber sido traducida a varios idiomas. La edición consultada es la decimooctava de la obra.

<sup>10</sup> Al encontrarse con el general Felipe Angeles en el cuartel general de Carranza, aquél recuerda al padre del narrador como uno de los líderes naturales del Colegio Militar, de lo que se desprende que debía ser un militar de carrera (pp. 62-3). Sobre la biografía de Guzmán, véase Emmanuel Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX* (México, 1965).

<sup>11</sup> Es decir, no la verdadera ideología revolucionaria, sino una manifestación natural de parte de los oprimidos, a la cual había que controlar y elevar culturalmente. Véase ii, libro iv, cap. 1, pp. 315-6.

<sup>12</sup> Se trata del momento en que el narrador, Eulalio Gutiérrez y José Isabel Robles van a inspeccionar el palacio presidencial, custodiado por los zapatistas. La presencia de éstos en el noble edificio, antigua residencia de los virreyes, choca al narrador de *El águila* . . . , hasta que lo asalta de súbito una duda: "¿Y nosotros? ¿Qué impresión produciría, en quien lo viera en ese mismo momento, el pequeño grupo que detrás de Eufemio [Zapata] formábamos nosotros: Eulalio, Robles y yo—Eulalio y Robles con sus sombreros tejanos, sus caras intensas y su inconfundible aspecto de hombres incultos; yo con el eterno aire," etc. (p. 384). No hay que olvidar que Guzmán fue secretario de Pancho Villa (*Diecinueve protagonistas*, p. 76).

<sup>13</sup> En junio de 1913, fuerzas de Lucio Blanco y de Francisco Mujica proceden a la división de varios latifundios entre los campesinos, lo cual prohíbe Carranza al saberlo (DeVore, p. 114; Cumberland, p. 231; Carballo, *Diecinueve protagonistas*, p. 77).

<sup>14</sup> Véase el capítulo "(1924: Junio 3)," donde el capataz Ventura señala que los campesinos se dan cuenta de que "usted no más repartió tierra de temporal y se quedó con la de riego [y] sigue cobrando intereses por lo que presta," a lo cual Cruz responde con nuevas promesas y la explicación de que cobra mayores intereses a los otros latifundistas (p. 96).

<sup>15</sup> Sobre la distinción entre *histoire* o *story*, *récit*—el texto que la contiene—, y *narration* o el modo en que se presenta aquella, véase, por ejemplo, Robert Scholes, *Structuralism in Literature* (Yale Univ. Press, 1974), p. 165.

<sup>16</sup> En el cuento "Manuscrito hallado en un bolsillo," de *Octaedro* (Madrid, 1974).

<sup>17</sup> Joseph Sommers repara en que la novela se acerca a ratos al melodrama romántico, pero le parece al mismo tiempo que es "conceptually coherent," *After the Storm: Landmarks of the Modern Mexican Novel* (Univ. of New Mexico Press, 1968), p. 163.

<sup>18</sup> Me refiero a *Absalom, Absalom* (1936), y *The Sound and the Fury* (1929).

<sup>19</sup> Para una discusión de la significación de *La Modification* (1957) dentro del *nouveau roman*, véase Leo Pollmann, *La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica* (Madrid, 1971). Tratando de *La muerte de Artemio Cruz*, Pollmann nota la analogía entre la división de las secciones de la novela de acuerdo con pronombres, y el "vous" de la novela de Butor, pero le parece que aquellos poseen en la obra de Fuentes una función diferente. El crítico admite que la metódica sucesión de esos tres tiempos dentro de cada capítulo parece "algo artificioso (de hecho los pasajes de autodiálogo en futuro-tú sentirás—apenas si convencen)," pero celebra el que Fuentes haya "conseguido llenar con la vida de un

todo orgánico este complicado y rígido edificio formal que recuerda un poco el arte formal de algunos trovadores" (p. 287). También Sommers cree que, aunque "striking and effective," el recurso impone "a sense of rigidity on the novel's structure," dando la impresión de que el escritor se encierra en esa técnica incluso cuando hubiese preferido desarrollar una sección narrativa normal, *After the Storm*, p. 163.

<sup>20</sup> *La muerte de Artemio Cruz* es de 1962, *Zona sagrada* y *Cambio de piel* de 1967, y *Terra Nostra* de 1975. Señala Harss que *La muerte...*, comenzada durante una estadía en Cuba en 1960, fue escrita seguramente desde la perspectiva de la Revolución Cubana, "for which Fuentes' sympathies are well known," *Into the Mainstream*, p. 299. Sobre el izquierdismo de Fuentes véase también Carballo, *Diecinueve protagonistas*, pp. 444-5.

<sup>21</sup> En *Le Texte du Roman* (The Hague: Mouton, 1970), Julia Kristeva desarrolla las posibilidades del análisis intertextual de la novela, el cual se basa en la definición del texto novelesco como una permutación de textos, una intertextualidad: "dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent" (p. 12). Para una crítica de las ventajas y desventajas del método intertextual como una estrategia que permite ver los objetos de las ciencias humanas como textos a descifrar en vez de realidades que podemos conocer; pero también sobre el peligro de una posición que termina por reforzar la ilusión burguesa de libertad y creatividad absolutas, véase Fredric Jameson, "The Ideology of the Text," *Salmagundi*, Nos. 31-32 (Fall 1975-Winter 1976), pp. 204-46.

<sup>22</sup> "L'idéologème est cette fonction intertextuelle que l'on peut lire 'matérialisée' aux différents niveaux de la structure de chaque texte, et qui s'étend tout au long de son trajet en lui donnant ses coordonnées historiques et sociales... L'acceptation d'un texte comme un idéologème détermine la démarche même d'une sémiologie qui, en étudiant le texte comme un intertextualité, le pense ainsi dans (les textes de) la société et l'histoire," Kristeva, *Le Texte du Roman*, p. 12.